

VÍCTOR MURILLO LIGORRED
ALFONSO REVILLA CARRASCO

Universidad de Zaragoza
vml@unizar.es / alfonsor@unizar.es

La educación artística a través de las ciudades de Gerhard Richter: materialidad, agencia y memoria tras la II Guerra Mundial.

THE ART EDUCATION THROUGH THE CITY IN GERHARD RICHTER'S PAINTING: MATERIALITY, MEMORY AND AGENCY AFTER WORLD WAR II.

ABSTRACT

The present work approaches the work of Gerhard Richter from his relation with the representation of the city. Richter brings to the front a type of painting based on the interpretation of some European cities from the abstraction presented by the plants that make up their spaces. This disfigurement of the characteristic of a place connects the figurative tradition with the new gestural languages in the second half of the 20th century. The revisions of the city from the abstraction of its planes link with the memory of its ruins from the war conflicts of World War II and are related, in turn, to the fragmentary, the anonymous and the indifferent in them live. Forcing a reflection in iconic terms in full reconstruction of German historical memory, serving as an active methodology for the artistic education of individuals, favoring of emancipation of students in visual terms.

Keywords

Painting, Gerhard Richter, cities, art and agency, memory.

RESUMEN

El presente trabajo aborda la obra de Gerhard Richter desde su relación con la representación de la ciudad. Richter trae al frente un tipo de pintura basado en la interpretación de algunas urbes europeas desde la abstracción que traen al frente la presentación en planta, de vistas cenitales, que configuran sus espacios. Esta desfiguración de lo característico de un lugar, conecta la tradición figurativa con los nuevos lenguajes gestuales en la segunda mitad del siglo XX. Las revisiones de la ciudad a partir de la abstracción de sus planos enlazan con la memoria enterrada bajo sus ruinas, proveniente de los conflictos bélicos de la II Guerra Mundial y se relacionan, a su vez, con lo fragmentario, lo anónimo y lo indiferente que en ellas habita. Forzando una reflexión en términos icónicos en plena reconstrucción de la memoria histórica alemana, sirviendo como una metodología activa para la educación artística de los individuos a favor de una emancipación del alumnado en términos visuales.

Palabras clave

Pintura, Gerhard Richter, espacios urbanos, arte y agencia, memoria.

1 INTRODUCCIÓN

La obra artística de Gerhard Richter posee una gran multiplicidad de puntos de vista desde la que abordarla: sus temas e imaginarios, las maneras de hacer, los distintos y diversos procedimientos que traen al frente sus propuestas, así como las técnicas y los soportes como son las pinturas, las fotografías, las fotografías pintadas, permiten su aproximación y análisis. Pero, además, los distintos medios de distribución en forma de ensayos en su vertiente más teórica, las entrevistas concedidas, los documentales en los que ha participado, o el acercamiento a su obra acumulativa, y sin un horizonte claro de espera, en términos de archivo, a través del estudio de los paneles del *Atlas de fotografías, collages y bocetos*¹. Sin embargo, esta exposición de su obra y toda su producción en forma de textos y entrevistas no deja de ser una estrategia que, a pesar de mostrar continuamente su obra en una sobreexposición de la misma, sirve, contrariamente, para enmascararla. La necesidad de explicar sus fases, sus procedimientos y la selección de los imaginarios que conforman las distintas partes de su obra, siempre con un reflejo en las imágenes y paneles del atlas, exige en quien observa su producción una reflexión y un cuestionamiento sobre la selección, el significado y la apariencia de ese imaginario en el contexto social en el que fue realizado. Una obra aparentemente deslavazada que, vista en profundidad y desde una perspectiva histórica se sucede en una lógica acumulativa, pero también en distintos niveles de análisis que se complementan unos a otros.

Así, para la educación artística contemporánea, este tipo de obras y discursos artísticos se sitúan en un lugar privilegiado para abordar el trabajo en la explicación del arte contemporáneo de los futuros egresados de magisterio en educación primaria. De hecho, el análisis del arte en su vertiente social y conexión con lo real se muestra como un recurso didáctico para la emancipación de los individuos en el desarrollo de una educación transversal en la complejidad del momento presente. La reflexión en términos icónicos, alejada de los códigos textuales, permite que nos acerquemos a las imágenes desde la intencionalidad que expresan las mismas, desde su propia materialidad, desde sus propias formas de aparecer y relacionando sus propiedades físicas con las representacionales.

Dentro del giro educativo del arte, las imágenes ostentan un papel fundamental, no solo por su interpretación sino por su adecuación (Moxey, 2015), generando un pensamiento en imágenes y alfabetizando en un pensamiento crítico centrado en un saber propio que se sitúa alejado de los significados y códigos del texto escrito, en un discurso propio, icónicamente, traído al frente y desarrollado por y a partir del denominado giro icónico.

En este sentido educacional del arte, las imágenes proporcionan una herramienta con la que el alumnado pueda desarrollarse en una vivencia de lo artístico, no solo permaneciendo en la acción de mirar, sino pasando a una acción de actuación (Rancière, 2010).

La representación que Gerhard Richter hace de la ciudad permite al observador reflexionar a partir de todo un campo de pruebas dispuesto para ser comprendido y analizado desde su propio espacio de caos, gestado en plena reconstrucción alemana. Sus maneras de hacer, igualando los espacios y representándolos desde la indiferencia, no identificando nada particular que dé cuenta de algún sitio concreto, nos traslada a una estética anodina e indiferente, comprendida en términos de no lugares, en los mismos que señala Augé (2017), donde esos espacios comunes del anonimato también se identifican en obras como las de Dan Graham o Edward Ruscha. Obras como *Homes for America* de Graham o *twenty-six gasoline station* de Ruscha muestran

ese abandono de lo singular, de lo característico, para embarcarse en unos proyectos cercanos a lo sociológico como tangenciales a lo artístico.

Para ello, entre los años 1968 y 1970 pintó cerca de 50 obras que representaban principalmente planos cartográficos de ciudades, a partir de su estrategia de selección de documentos encontrados en revistas de arquitectura. Pintando unas escenas que comparten los mismos elementos comunes a cualquier otro lugar, a través de la representación en planta de la ciudad como un espacio indeterminado, en escalas de grises y desdibujando los contornos. Existe el reconocimiento del plano en planta, como el paisaje construido, urbanizado y transformado para la vida de la ciudad, pero no así, se distinguen los elementos característicos e identificativos de una ciudad concreta. De hecho, el propio artista titula casi la totalidad de las pinturas de esta serie como *paisaje urbano*, no permitiendo adivinar de qué ciudad concreta se trata.

En el acercamiento a este tipo de imaginarios debemos prestar atención a los propios escritos del artista y también a la forma en que se inscriben las imágenes en la cultura. Para ello, primero, debemos señalar la convivencia de lo material y de lo visual en una misma obra. Y en ello, el cruce que existe entre materialidad y visualidad debemos buscarlo en la superación de las equivalencias textuales o lingüísticas de las imágenes, alejadas de los lenguajes del texto, a propósito de su propia especificidad, y centradas en la inmediatez de sus formas de aparecer. El énfasis que sucede en tanto que presencia de la propia imagen sitúa a ésta, a medio camino de las dos tendencias desarrolladas por los estudios visuales anglosajones y la ciencia de la imagen alemana. Estas dos tendencias se analizan en el giro pictórico de W.J.T. Mitchell (2009) de un lado y, de otro, en el giro icónico alemán *Bildwissenschaft* (*Ikonsche Wende*) desarrollado por Gottfried Boehm (1994) y García Varas (2011). A la vista de estos dos enfoques, ambos centrados en la imagen, pero con aproximaciones distintas, abordamos el estudio en el momento en que las imágenes, también en este caso los materiales, surgen activamente en la participación de su interpretación. Éstas no pueden reducirse a las equiparaciones del lenguaje como señala Moxey (2008, p.132), sino que expresan una participación activa en su interpretación, en tanto que expresan un tipo de agencia material Gell (1998). Las obras son las que modifican nuestra conducta al entrar en contacto con ellas, nos subyugan de algún modo y hacen que nuestra percepción o conocimiento se vea alterado por el propio objeto. Es el objeto, en este caso las ciudades presentadas en el cuadro, las que modifican nuestra conducta y solo, a través de ellas, conseguimos un conocimiento, algo que es muy interesante para desarrollar en educación artística, para alfabetizar en la imagen, más allá de una simple instrucción en la misma. Algo que también abordan Inés Dussel y Karin Priem (2017), en cuanto al estudio de los materiales históricos e historeográficos en el surgimiento del cruce entre materialidad y visualidad. Las imágenes de los espacios urbanos que Richter pinta en las postrimerías de los años sesenta nos ayudan en la explicación de la vertiente crítica del arte, desde sus términos icónicos y comprender a las imágenes desde sus propias capacidades para afectar y modificar las conductas de los espectadores.

Los objetivos principales de este texto se enmarcan en la presentación de las ciudades pintadas por Gerhard Richter a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta como una posibilidad para la reflexión del alumnado y la comprensión de las imágenes más allá de sus equiparaciones textuales. También, se atiende a la educación artística como un saber propio y en las capacidades que presentan para la emancipación de los individuos. Todo ello, como se señala desde el espacio privilegiado vistas aéreas de las ciudades pintadas, a medio camino entre la figuración y la abstracción que Richter desarrolla en las postrimerías de la modernidad y los albores de la posmodernidad.

2 DESARROLLO DEL TEMA

2.1 Lo icónico como un saber propio en la educación de los individuos

Clark, Day y Greer (1987) sitúan la educación artística en cuatro campos epistemológicos fundamentales: la estética, la crítica, la historia del arte y la práctica de taller, como también advierte Aguirre (2015, 2018). La reflexión a partir de la praxis, en nuestro caso, propicia una educación de los saberes propios de lo artístico, que señala una trascendencia a través de la experiencia artística y la experiencia estética, un modo de enfrentarnos y comprender el mundo en el que habitamos, desde su vertiente visual e icónica.

La complejidad de la educación artística se sitúa en el reto de ir más allá de aprender a dibujar y pintar (Murillo Ligorred, 2018); en este sentido, tiene que ver con el análisis de la cultura actual, los procedimientos, la creación de las imágenes y objetos, de su distribución en los distintos medios, de las estrategias comunicativas. Asimismo y en un sentido amplio, con la emancipación del espectador en los propios términos visuales (Rancière, 2010). Según Rancière, la emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, que se produce cuando se comprende que mirar también es una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto (Rancière, 2010, p. 18). No se trata de mirar pasivamente, sino de comprender a través de la mirada y esta tarea pasa por activar la crítica en lo que vemos, cuestionando una realidad pretendidamente dada. En este sentido, Marín Viadel (2003) destaca que la educación artística “incorpora una importante carga de conceptos, teorías y argumentos que permiten comprender y dialogar con mayor profundidad sobre los sentidos y significados de una gran variedad de fenómenos y acontecimientos visuales” (p. 9).

Igualmente, Rancière (2002) explica que en la educación es necesario generar escenarios de disenso que permitan reconfigurar nuevas formas de participación en los regímenes de lo sensible heredados. Esas nuevas formas de participación pasan por la emancipación de los espectadores, en tanto que no deben quedarse en la acción de mirar, sino de actuar a partir de la mirada, reconfigurando su participación y cambiando de la posición de meros paciente, a empoderarse como agentes de cambio.

Lo visual ha transformado la manera de comprender la sociedad y nuestro entorno. La motivación del espectador surge en la seducción de la propia imagen, en aquello que excede a las posibilidades semióticas de un texto convencional. En el mirar y en el ver señala Moxey (2015) se encuentra el desafío de lo que nunca podrá ser definido. Gumbrecht (2004), por su parte, apunta a que un exceso de lectura del mundo que nos rodea, en un acercamiento como si estuviese compuesto por signos, nos ha cegado y relegado a una condición actual de “ser” existentes. Lo que Rancière reclama, en este mismo sentido es “ser” participantes y conscientes de esa emancipación, en contraposición a ese exceso de narración, y encaminado en el encuentro que surge entre la imagen y el objeto que la representa. Sus condiciones materiales, de vida del objeto, abren una nueva vía de estudio, en los “efectos de la presencia” y los “efectos de significado” (Rancière, 2004), que pueden ser abordados desde una vertiente estética, además de una vertiente didáctica. La educación en este contexto es fundamental y debe ocupar un espacio privilegiado en las titulaciones de los Grados de Magisterio. La comprensión de esa materialidad, de la visualidad y de cierta vida de los objetos que conforman el saber actual de

lo icónico, en sentido amplio, y traído al frente por el giro pictorial y el giro icónico, se vienen desarrollando desde hace varias décadas en la propia cultura y no así en la propia educación de los maestros.

2.2 La materialidad de las obras de las ciudades como pretexto para la abstracción

La representación entendida por la Historia del Arte y los Estudios Visuales anglosajones, señala Moxey, concibe una construcción de lo visual que traiciona la motivación ideológica de sus creadores, cuyo contenido es susceptible de manipulación por parte de sus receptores (Moxey, 2015, p.100). Por contra, el enfoque contemporáneo centrado en la presencia del objeto “cómo este interacciona con el espectador desviándose de los programas culturales para los que fue concebido y que nos afecta de un modo que los sistemas de signos no pueden regular, nos invita a considerar ese estatus de imagen como presentación” (Moxey, 2015: p. 100). Es la distinción propuesta por Wollheim (1971) en *Art and its objects: An introduction to aesthetics*, donde se propone por primera vez la comparación entre “ver en” y “ver cómo”. Es en esta distinción donde surge la cuestión de la ciudad en Richter. A medio en lo que vemos en ellas y en cómo lo vemos, desde el desleimiento y desdibujamiento de sus formas, traídas por los grandes y rudos empastes.



Figura 1. Gerhard Richter. *Townscape*. 1968. Óleo sobre lienzo.
<https://www.pinterest.es/pin/370139663115257314/>

Desde este punto de vista, Richter pinta unas obras en las que se aprecia un abandono de la figuración (Hernández Sánchez, 2001 y 2005), para emprender una fructífera relación con la abstracción que se materializará en su obra posterior. En una entrevista con Buchloh en 1986 éste preguntaba a Richter por la naturaleza de esos cuadros que presentaban los planos cenitales de las ciudades (ver Fig. 1). Richter señala: “Se realizaron cuando no me apetecía seguir haciendo las fotopinturas figurativas. Buscaba un cambio respecto a la declaración inequívoca, la narrativa legible y limitada” (Richter, 1992, p. 146). A la luz de estas declaraciones, Richter vincula el trabajo anterior de las fotopinturas con el posterior de la abstracción. Igualmente, la abstracción del artista se centra en términos de materialidad, de objetualidad de las imágenes. Ya sucedía esto también en sus fotopinturas de los años sesenta, cuando las imágenes pasaban de la objetividad de la foto, a la objetualidad del cuadro, en una imagen *ready-made*, puesto que en esa estrategia de imágenes encontradas, se transformaban punto por punto en un arte de máquina, como denomina el propio Richter, en una fotografía hecha con pintura. Esta presencia de los objetos (*presentación versus representación*), como señala García Varas (2011, p.24), anima la obra de autores tan centrales en la ciencia de la imagen, *Bildwissenschaft*, como Boehm, Belting o Bredekamp.

En este sentido, la idea de presencia señalada por Moxey (2008) se extiende y refuerza en las ciudades, puesto que no podemos desligarnos de lo que en ellas se muestra, el plano cenital de un lugar que, sin embargo y a demás, no pueden ser entendidas únicamente en los denominados términos de visualidad. La presencia del objeto, en tanto que materia, viene a complementar la faceta narrativa de la propia imagen, entendiendo estas re-presentaciones, en la problemática que desarrollan, centradas en modelos de interpretación asentados en análisis sociales, contextuales y culturales (García Varas, 2011, p.25).

Las imágenes de las ciudades pintadas son, desde este punto de vista, objetos a todas luces, con una presencia física en el mundo, que trascienden su propia representación, traspasando esa condición de construcción visual que trae al frente algo, y considerándolas como la presentación de un objeto que dialoga con el espectador a medio camino entre la figuración y la abstracción puesto que su condición material, en tanto que imagen inscrita en un soporte, nos la muestra en ese doble sentido. Schilling señala que presenta:

Una pintura pastosa, ruda incluso, una plétora de formas individuales blancas y grises que se mueven y empujan, que se añaden a un detalle arbitrario de la vista de una ciudad densamente urbanizada. Así, el *Stadtbild* de 1970, sólo puede identificarse como tal desde la distancia. El que le suma ópticamente lo minúsculo de las pinceladas y manchas aplicadas con rapidez unas al lado de otras, se encuentra ante la desconcertante visión de fragmentos de periferia urbana con la trama de sus vías de acceso, plazas y edificios (Schilling, 2003, p.21).

La abstracción posterior a estas obras tiene una carga material muy importante. Si atendemos a esos códigos abstractos y no buscamos en ellas ningún tipo de lectura, narratividad o significado textual en lo que vemos, estamos ante lo que la ciencia de la imagen o los estudios visuales denominan como términos de presencia. Es la ventaja de la imagen abstracta en este sentido, frente a la imagen que muestra una legibilidad. La hibridación que existe en las obras de las ciudades aún y combinan ambas perspectivas.

El carácter anodino e indiferente, desdibujado y cercano a la abstracción, donde no reconocemos ningún elemento distintivo de lo que puede ser un lugar concreto se refuerza con la selección

de los temas; puesto que, solamente, pintando aquellas partes de los planos cartográficos que le interesan, vuelve sobre esta idea de anonimato, de no lugar. Esto lo observamos en la imagen aérea de París, basada en la imagen fotográfica colocada en el panel nº 119 del Atlas, en la que Domingo Hernández (2005) añade que “Richter ha evitado todo aquello que permita el reconocimiento” (p.100). Zweite, a su vez, concluye con que “el modelo correspondiente (panel 119) nos muestra que Richter sólo seleccionó un detalle y eliminó la inconfundible plaza Charles de Gaulle con el Arco de Triunfo en el centro” (Zweite, 1999, p.215). Richter busca, a través de la selección, el anonimato de sus imágenes, relacionándolas así con lo irreconocible, con lo abstracto, no solo en las maneras de hacer, sino en qué ver en ellas (ver Fig. 2).

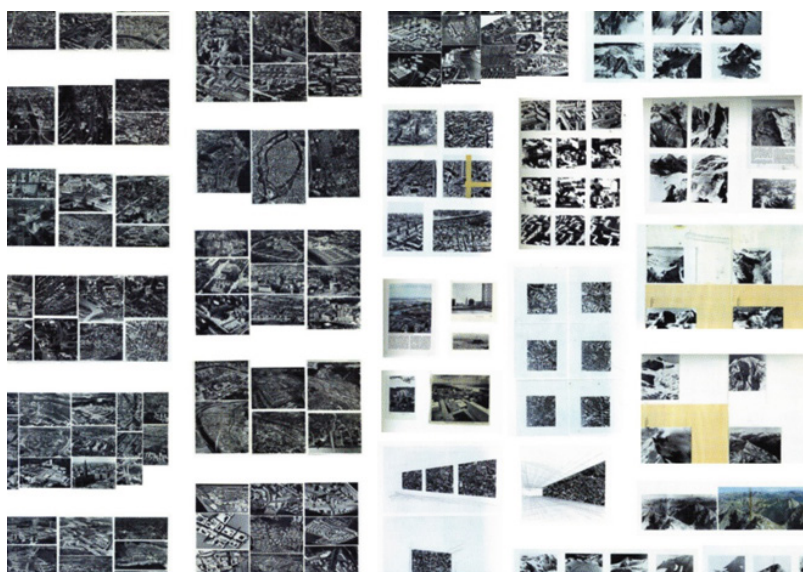


Figura 2. *Panel 119 del Atlas*².

Consultada y recuperada de <https://www.pinterest.com.mx/pin/468867011191858928/>

La complejidad desde la cual abordar este tipo de obras las empuja a una mayor reflexión, en un forzamiento de lo icónico, en el intento de superación de las equivalencias textuales de un lado y, de otro, en el entendimiento de esos objetos en tanto que presencia, alejados de los signos en un encuentro directo entre la imagen, su presencia, y el espectador, a medio camino entre la figuración y la abstracción de su imaginario gris. El propio Richter dice que “un cuadro se presenta como algo incontrolable, ilógico y sin sentido. Muestra una infinidad de aspectos y al privarnos de la noción y del nombre de una cosa, nos priva de nuestra seguridad. Nos muestra la cosa en su ambigüedad e infinidad e impide la formulación de juicios y opiniones” (Richter, 2003, p.19). El artista advierte la dualidad entre palabra e imagen, desligando los significados icónicos de las interpretaciones textuales, algo que analizamos aquí a través de la presencia de las obras de las ciudades, y que Richter vuelve a insistir cuando dice que “hablar de pintura no tiene sentido. Al transmitir una cosa mediante el lenguaje, queda modificada. Construimos las cualidades que pueden expresarse con palabras y suprimimos aquellas otras que no pueden expresarse con palabras y que siempre son las más importantes” (Richter, 2003, p. 22). La

presencia de la imagen se deviene, como señalaba Wittgenstein (2008) en su *Tractatus Logico-philosophicus*, en “lo que puede mostrarse, no puede decirse” (p.164). Inés Dussel (2017), por parte, dialoga con que el archivo de imágenes entonces, aparece menos como un depósito estable y más como un espacio de fragilidad susceptible a redescubrimientos continuos, y no tanto como una solución a los enigmas históricos y sí como un creador de nuevos, relacionados con los silencios y los puntos ciegos. Este análisis sobre la materialidad de las imágenes en el cine es equiparable al análisis de las vistas aéreas en Richter.

Puesto que las imágenes se consideran objetos con los que interactuar, que portan afectos y materialidades particulares que condicionan la experiencia; se toman como artefactos históricos que resaltan una pluralidad de significados, que continúan creciendo con cada nueva lectura o enfoque (Dussel, 2017, p.641).

La materialidad de las imágenes nos ofrece enfoques distintos, no resaltando las certezas de las propias imágenes, se sitúan a medio camino entre la figuración y la abstracción, sino en lo que señala Dussel sobre la relación con los silencios y puntos ciegos. La falta de concreción de lo mostrado arroja nuevos cuestionamientos sobre la idea de representación, pero también en términos de visualidad y materialidad, posiciones que continúan redefiniéndose en la actualidad.

2.3 Agencia y memoria en los espacios urbanos de Gerhard Richter

En la obra de las ciudades vistas desde sus planos cartográficos realizadas por Richter, conviven las dos facetas presentadas; de un lado la material y, de otro, la visual, entendiéndose ambas en términos icónicos, capaces de reflexionar no solo sobre su propio medio, sino también, sobre las cuestiones de apariencia, en clave fenomenológica, de lo que allí aconteció. Las imágenes pintadas, en este sentido, se presentan como cosas en tanto que dimensión material se refiere, más allá del elemento pasivo de la apariencia de la propia cosa, es decir, tienen una presencia física en el mundo. Atendiendo a esto, la imagen de las ciudades deviene en una doble dimensión.

Primero, al pasar la imagen de la fotografía al cuadro, la imagen en tanto que materia se conecta con lo real. Es un índice en un sentido amplio. La materialidad y corporeidad de la obra pintada la sitúan en el mundo de lo físico, de las cosas y, en ello, en los índices históricos. Richter en uno de sus textos escribe: “una mancha de pintura debería ser una mancha de pintura, y el motivo no necesita tener un mensaje o permitir la interpretación” (Richter, 1968, p. 53). Pese a su afirmación, el hecho físico la sitúa en esos términos, en los históricos, puesto que existe una causalidad entre el rudimento y su presencia física en el mundo.

Su relación con lo físico, a través de lo procesual, las define como artefactos en sí mismos, objetos a todas luces. A su vez, y en segundo lugar, traen al frente, desde sus propias formas de aparecer, lo que en ellas se representa. Esta condición es el *default mode* de toda imagen, llevan consigo la carga de la representación y son hechas para ser miradas. Aquí, la función se asume en una lectura en clave fenomenológica, en términos de apariencia sobre lo que vemos en ellas. Richter describe su preocupación por las vistas de la ciudad a vista de pájaro como “abandono del concepto de contenido interesante y pintura ilusionista” (Richter, 1968, p.53).

Un tema muy presente en el análisis de la cultura de Richter, donde reflexiona a través de

su imaginario con la intimidad que le confieren los documentos, en esta época pinta a partir de fotografías, lo encontramos en su contribución a la recuperación de la memoria histórica alemana. Domingo Hernández (2005), en este sentido, apunta la idea de que Richter va más allá de Warhol.

Arquetipos no inventados en *Secretaria*, pero recuérdese que, por desgracia, tampoco era inventado el arquetipo de *Tío Rudi*. Ahí el arquetipo, la no invención o el olvido de todo lo que significa la pintura, remitía únicamente a la imagen fotográfica, al hecho de ser imagen; pero el tema, el motivo, impedía, al contrario que en Warhol, la elusión de la memoria (p.82).

El tema de la memoria no puede ser obviado, puesto que el documento del que parte, y que remite a una realidad concreta, por mucho que intente ser transformada con los empastes y el tratamiento poco refinado, casi tosco de su disposición en el soporte, no puede abandonar, por más que quiera, sus formas de aparecer. Richter no quiere inventar, pero sí elegir un tema, en este caso las ciudades tras la guerra, que recuerdan sus bombardeos y espacios convertidos en ruinas. Desde su Dresde natal, a cualquier otra ciudad europea implicada en el desarrollo bélico que asoló Europa. Nuevamente, se relaciona la abstracción con su obra inmediatamente anterior, las fotopinturas; puesto que parece que Richter necesitase de las ciudades, a medio camino entre la figuración y la abstracción, como elemento de enlace entre los dos estilos, siempre apoyado en “la ineludible conexión de las dos estrategias en la imagen fotográfica, la de la elusión del tema y la de la presencia de la memoria; como si, en el fondo, la realidad en su abstracción, o en su apariencia, sólo pudiese ser gris” (Hernández Sánchez, 2005, p. 102). Su conexión con lo real, se refuerza a través de lo imaginario, puesto que no hay nada más abstracto que la propia realidad intensificada.

Otro aspecto destacable de estas imágenes debe ser, a su vez, que deben ser entendidas en términos de agencia material secundaria, en el sentido de Alfred Gell en la teoría del agente y el paciente. Las ciudades, desde la perspectiva mnemónica, adoptan un papel de empoderamiento frente al espectador. Gell (1998) advierte que,

de forma típica, el agente lleva a cabo una acción y el paciente recibe o es el objeto de esa acción. Pero un agente puede ser no sólo una persona sino también un objeto, una obra de arte, que es percibido como parte de una serie de secuencias causales, eventos causados por la voluntad, la intención y la mente (p.5).

Las imágenes, en su recuerdo de la Europa en ruinas y bombardeada, subyugan al espectador, intercambiando los roles entre agente y paciente. Los objetos en este caso, las obras de las ciudades son investidas con una capacidad de afección en el espectador. Igualmente, Martínez Luna dice que “las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien estos no son de por sí seres intencionales actúan a menudo como medios a través de los que se manifiesta y realizan intenciones” (Martínez Luna, 2012, p.178). Esa intencionalidad, alejada de cualquier animismo de las imágenes, no tiene que ver con que estas cobren atribuciones que no les pertenecen, sino que, en cierto modo, extienden sobre quien las mira una influencia, un recuerdo, proyectan un sentimiento y, en ello, afligen a quien las contempla. En el caso de las ciudades, tanto a cualquier espectador, como al propio Richter le transporta a una imagen de caos, de desasosiego, de un recuerdo fatal sobre lo que sucedió en la Segunda Guerra Mundial, más todavía, a quienes fueron espectadores en primera persona de la barbarie.

A partir de esa intencionalidad expresada por las imágenes, Richter se convierte en uno de esos primeros intelectuales en asumir esa tarea de culpabilidad como un problema de la generación de sus padres, vinculando, directamente, la implicación de todo el pueblo alemán en la escalada y auge del nazismo y la participación decisiva en la Segunda Guerra Mundial. Hanna Arendt (1998) describe:

La experiencia de los aliados que trataron vanamente de localizar un nazi auto confesado y convencido entre el pueblo alemán, del que un 90% había sido probablemente sincero simpatizante en un momento u otro, quedaban enterrados bajo el manto de la vergüenza” (p. 296).

Otros autores como W. G. Sebald (2003), Andreas Huyssen (1995) o Dylan Trigg (2009), analizan también la vergüenza, así como el impacto y el trauma tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial que, a pesar de no ser parte central del discurso en la propuesta, son buenas líneas de estudio e investigación en la relación entre imágenes, trauma, guerra y ruinas. Algo muy pertinente para apuntar a propósito de la obra de Gerhard Richter y las vistas aéreas de los espacios urbanos que relacionan a través de la abstracción y su metodología, conceptos como la memoria y la destrucción de la guerra.

Concretamente, en la obra de Richter la vergüenza se trata con la distancia necesaria que ostentan las imágenes salidas de las fotografías, desde la no invención, la banalidad de los documentos de los que parte, de su arte de máquina... Richter, al pintar una fotografía que ya existía como imagen previamente, se despoja de cualquier tipo de ideología o, al menos, así lo expresa en numerosas declaraciones. No tiene la necesidad de inventar, de componer, de crear, sino de rescatar una imagen de la indiferencia de la foto, para darle la validez de un cuadro. “Me gustan las cosas sin estilo: los diccionarios, las fotografías, la naturaleza, yo mismo y mis cuadros. (Porque estilo equivale a violencia y yo no soy violento)” (Richter, 2003, p.19). La falta de definición de los planos cartografiados, el anonimato al que somete mediante la selección a sus pinturas, hace que miremos una realidad gris, indeterminada, caótica y que todavía sigue presente en nuestro imaginario colectivo.

En sentido amplio, un cuadro que da cuenta de lo que señalamos y es anterior a las ciudades y trata esta cuestión de forma explícita, lo encontramos en la conocida pintura *Onkel Rudi* de 1965. En esta obra, Richter representa a su tío Rudolf Schönfelder, hermano de su madre, con el uniforme de oficial nazi, muerto en la guerra. Richter, a través de sus imaginarios, cuestiona la falta de asimilación de una culpa en el pueblo alemán y comienza a representar algo, hasta aquel momento, era mejor callar. Ana García Varas (2013) escribe al respecto:

Richter tematiza, en primer lugar, la implicación de su familia, de sus parientes más cercanos, en el Tercer Reich y en el régimen nazi. Pero también, y de forma más amplia, tematiza y se ocupa de la implicación de todas las familias alemanas: vuelve sobre esa forma de intimidación directa y silenciosa con el nazismo que caracteriza a la generación de sus padres y que su propia generación se ocupa de poner en cuestión de todas las maneras posibles, dejándola aquí en suspenso para resquebrajar su continuidad simple en la recepción de la memoria (p.26).

Hanna Arendt en *Los orígenes del totalitarismo* alude a esta cuestión señalando a la pérdida de intensidad del régimen y abandono de la ideología en tanto que, esta había sido tan completamente “realizada” que su contenido dejó de existir como cuerpo independiente de

doctrinas, perdió su existencia intelectual, por así decirlo; por ello, la destrucción de la realidad no dejó casi nada tras de sí, y menos que nada, el fanatismo de los creyentes (Arendt, 1998, p.296). A través de las ciudades, y debido a la falta de detalles, los paisajes urbanos de gran formato recuerdan fotografías aéreas de ciudades bombardeadas después de la guerra, en ruinas (Zweite, 1999, p.215), un paralelismo que Gerhard Richter dibuja en retrospectiva y escribe: “Cuando miro hacia atrás en los paisajes urbanos ahora, me parece recordar ciertas imágenes de la destrucción de Dresde durante la guerra” (Richter, 2009, p.262).

Richter aborda en su pintura de las vistas en planta de la ciudad una memoria enterrada bajo los escombros de la propia ciudad, representando de manera desdibujada los paisajes que, tras la guerra, quedaron destruidos. La falta de reconocimiento de lo arquitectónico a través de los planos de las ciudades representadas conecta, en este sentido amplio y de forma directa, con la culpa asumida, con la implicación de toda una generación anterior a la suya y con el proceso de reconstrucción material, social y de memoria colectiva que se realiza en los años sesenta y setenta, tras más de una década de silencio. De manera concreta, los elementos formales de la imagen como son: las escalas de grises, las texturas, los empastes y su gestualidad ayudan a estas en su apariencia y afectan al espectador en el propio desleimiento que la imagen muestra. De manera ejemplar, un proceso de creación de imágenes que conecta con obras más recientes del autor, que podemos ver en el documental *Gerhard Richter Painting* (2009)³ de Corinna Belz. Los grandes formatos de las obras pictóricas del artista, así como sus maneras de hacer, donde los raspados, lo quitado previamente dispuesto y la huella de lo que habitó nos someten a un continuo desenmascaramiento de las capas de pintura que, al igual que en sus representaciones urbanas, intercambian los roles de agente y paciente en el abandono que siente el espectador ante la obra.

2.4 Las ciudades en términos de emancipación para su educación artística

El espectador de la obra se sitúa en un plano donde lo representacional se relaciona de manera amplia con lo material como se ha presentado. A partir de ese encuentro, las imágenes sirven para que el alumnado en el proceso educativo, adopte no solo una actitud pasiva sino que se empodere y pase a la acción, desarrollando una emancipación y la construcción de una subjetividad.

Aguirre (2015), coincidiendo con Dewey (1949), propone que para la educación del arte es preciso despojar a este y a sus obras de la dimensión trascendental en la que la tradición moderna las había colocado, lo que el propio Dewey califica como “la concepción museística del arte” (Dewey citado en Aguirre, 2015, p.10). Para la educación artística de los individuos, la esencia y el valor del arte no se encuentra en los propios artefactos, sino en la actividad experiencial a través de la cual han sido creados y son percibidos o usados (Aguirre, 2015).

Frente a una tradición académica que considera las obras de arte como objetos aislados y una interpretación cerrada, en la actualidad, y contrariamente a esta interpretación, el relato abierto supone un punto de partida privilegiado para la mejora de la motivación del alumnado hacia su educación, puesto que permite incluir a los propios artefactos como objeto de estudio, ahondando en las interpretaciones y aportando otras nuevas, a través de su propia cultura estética. Las ciudades, en este sentido, se muestran como objetos dialógicos para el espectador o el estudiante, posibilitando nuevas narrativas en torno la guerra, la memoria y sus consecuencias. Maneras de presentar un tema y estudiarlo, a través de la experimentación y

del espacio privilegiado que nos brindan las imágenes, en un proceso de metodología artística, más allá de una pura práctica, donde se busca la producción de un conocimiento a partir de un proceso de reflexividad (Hernández, 2019, p.31). Las ciudades nos hablan de materia, de ordenación, de realidad pero, también, dialogan en sentido amplio en lo que la guerra supuso para Europa y sus gentes. No se trata únicamente de comprender la obra, sino de generar un verdadero conocimiento en relación con una comprensión de la realidad que permita, como apunta Rancière (2002, 2010), generar espacios de disenso en relación con la reconfiguración de nuevas formas de participación en los regímenes de lo sensible heredados. Rancière pone el foco en que el alumno pueda ser habilitado, a través de una educación artística motivadora y actualizada, para que puedan sacudirse de encima la posición en la que los ha colocado el régimen de división de lo sensible (Aguirre, 2015), que subvierta esa lógica, declarando capaces a los que, a priori, no lo eran. “Esto es lo que Rancière denomina emancipación” (Aguirre, 2015, p.13).

Los espacios urbanos presentados por Richter, se traen al frente con los lenguajes propios de la pintura y surgen como una oportunidad de propuesta educativa cuyo principal objetivo es el estudio crítico de la construcción social de la experiencia o la cultura visual (Hernández, 2000), o como advierte Kerry Freedman “enriquecer la comprensión del estudiante a través de la inclusión de la enseñanza sobre el inmenso poder de la cultura visual, la responsabilidad social que acompaña a este poder y la necesidad de integrar la producción creativa, la interpretación y la crítica en la vida contemporánea” (Freedman, citada en Clark, 1996, p.78). Esta construcción fundamentada en el espíritu crítico es uno de los principales sustentos de la educación artística contemporánea. La participación en la interpretación más allá de una tarea política del arte o de la educación que, a pesar de ser también importante, en nuestro estudio se centra en la liberación imaginativa del alumnado y la construcción de mundos en el sentido de Goodman (2013), a lo que Aguirre también se refiere a la aspiración de una capacitación y diversificación de las sensibilidades personales a través de un uso consciente de la experiencia concentrada en las obras de arte o en los artefactos de la cultura visual; propiciando, de este modo, “el enriquecimiento de nuestros propios proyectos de vida con las tramas urdidas por otros autores y entrecruzando sus experiencias estéticas con las nuestras” (Aguirre, 2015, p.13). Esto es lo que Rancière denomina como proceso de subjetivación (2002) para la creación de sujetos libres e imaginativos, capaces de vivir en la complejidad de la realidad actual, con unas herramientas, en este caso las imágenes, que les permitan tomarlas como relatos abiertos en beneficio de un enriquecimiento personal en la creación de sí mismos (Rorty, 1991). Las ciudades en este caso, entendidas como obras al servicio de una reinterpretación de las narrativas, de una vivencia a través de lo artístico, de una reconstrucción de la memoria colectiva y, a la vez, como un instrumento educativo en el proceso de comprensión del mundo que nos rodea y nos ha tocado vivir.

3 CONCLUSIONES

La serie de pinturas que Richter realiza sobre las ciudades se sitúa a medio camino de lo histórico, lo mnemónico y lo artístico. Relacionan los aspectos materiales que definen su aspecto formal, con cuestiones identitarias de la época en la que fueron realizadas. El silencio, el comienzo de una reconstrucción material del país y de sus gentes, así como una capacidad de reflexión acerca de esa postura en los sesenta y la construcción de nuevos relatos, iniciados con la asunción de la implicación de todo el pueblo alemán en el auge y escalada del nazismo, dialogan en un sentido general en esta serie de obras. Una producción a medio camino entre la figuración y la abstracción que reflexiona en términos icónicos sobre los cuestionamientos sociales y que, a su vez, afronta los problemas de la representación en los sesenta, con un discurso fotográfico desarrollado con los rudimentos de lo pictórico. En el presente texto, se han presentado las obras de los espacios urbanos que Richter pintó entre los años 1968 y 1970, así como las capacidades de la vertiente educativa del arte entendida como un saber propio, alejado de los códigos textuales. Las ciudades se presentan a medio camino entre la figuración y la abstracción, como una oportunidad para la emancipación en términos icónicos de los espectadores, en nuestro caso, el alumnado de magisterio. Así, una vez analizados todos los aspectos presentados en este trabajo, obtenemos las siguientes conclusiones:

Primero. Atendiendo a las cualidades formales de las obras, las ciudades de Gerhard Richter deben ser consideradas como un relato abierto y no como algo cerrado en su lectura e interpretación. Sus cualidades formales, a medio camino entre la figuración y la abstracción, parten de una trasposición de la imagen foto a la imagen cuadro, destacando su carácter anodino, indiferente y gris, y acentuando una clara intencionalidad en el desdibujamiento y la sustracción de las formas y partes más identificativas de una ciudad, siempre vista desde su plano cenital o cartográfico. Gerhard Richter selecciona las partes que le interesa representar para ocultar las particularidades definitorias del territorio, como sucede con la imagen de París, reforzando la idea de anonimato, de no lugar. Las ciudades pintadas se postulan como nexo de unión entre la obra anterior de las fotopinturas de los años sesenta y de la obra posterior centrada en la abstracción de los años sesenta y ochenta.

Segundo. La educación artística debe ser considerada como un saber propio, centrada en el estudio de lo icónico y alejada de las equiparaciones textuales, amparadas en los usos y códigos lingüísticos. Las imágenes deben ser tratadas en sus propios términos visuales y han de ser más adecuadas que interpretadas, puesto que salen a nuestro encuentro en la abundancia que las caracteriza y se definen en sus términos materiales y visuales. Las ciudades, a este respecto, proyectan una potencia iconográfica que permite comprender las imágenes desde el encuentro con la materia y con su representación visual. Las cualidades matéricas de la pintura las sitúan en el lado de los objetos, de los índices históricos, definiéndose como auténticos artefactos. Mientras, su condición de imagen, son hechas para ser miradas, las trae al frente con la carga de la representación que todo imagen atesora. La educación artística debe centrarse en este sentido en enseñar las imágenes desde las imágenes, en el encuentro que surgen en ellas entre visualidad y materialidad, desde sus propiedades físicas, como objetos y como iconos.

Tercero. Existe un tipo de agencia material secundaria de las cosas, donde las imágenes, en sus formas de aparecer, nos subyugan y modifican nuestra conducta. Las imágenes no son seres intencionales, sin embargo, extienden sobre los espectadores un tipo de influencia, en la fluctuación que se establece a través de la teoría del agente y el paciente, pasando el objeto

a ocupar un lugar de agente en la influencia que extiende en el espectador que, a su vez, este pasa a ocupar el lugar de paciente. En este sentido, las ciudades infunden en el espectador el recuerdo de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Las imágenes se envisten con la capacidad de afectar al espectador en ese recuerdo con la barbarie. La relación entre imagen y memoria que extienden estas obras trae al frente una memoria enterrada bajo los escombros en sentido amplio y constatable en toda la serie de obras grises de las ciudades, la asociación entre imagen y memoria se advierte y se experimenta con todas estas imágenes que parten de los documentos fotográficos y que tienen un pesado carácter anodino y mnemónico, propio de cualquier fotografía.

Cuarto. Las ciudades pintadas por Gerhard Richter propician un estudio de lo icónico centrado en la reflexión sobre lo histórico, lo pictórico y lo mnemónico. Una transversalidad aunada por la educación artística, en tanto que estas obras permiten a los docentes abordar de forma activa el estudio de la cultura visual. Conceptos como la emancipación a través de las imágenes en el alumnado, o como el desarrollo de la construcción de una subjetividad surgen en el empoderamiento activo de las imágenes y su pertinente estudio en la educación plástica y visual, para un enriquecimiento personal en la creación de sí mismos.

Por todo ello, las ciudades de Richter conectan una tradición pictórica con la irrupción de la imagen técnica en lo que se muestra en una revisión de la ciudad, de sus espacios, de lo anónimo y lo común de los no lugares, unas fisuras en la hegemonía de las narrativas icónicas que exigen de una reflexión en sus propios términos y que permiten ser abordadas desde la complejidad de la realidad en la que vivimos y ha sido expuesta en este texto.

4 REFERENCIAS

- Aguirre, I. (2015). Hacia una narrativa de la emancipación y la subjetivación desde una educación del arte basada en la experiencia. *Docencia*, 57. 5-16.
- Aguirre, I. (2018). Prefacio. En V. Murillo Ligorred, J. C. Resano López y N. Ramos Vallecillo (Coords), *Educación Artística hoy: el reto en la sociedad de la imagen* (pp. 7-9). Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Augé, M. (2017). *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa.
- Belz, C. (Directora) (2009). *Gerhard Richter Painting*. <https://www.filmin.es/pelicula/gerhard-richter-painting>
- Boehm, G. (1994). *Was ist ein Bild?* Munich: Fink Verlag.
- Calderón, N; Hernández, F. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.
- Clark, R. (1996). *Art Education: Issues in Postmodernist Pedagogy*. Reston: National Art Education Association.
- Clark, G.A., Day, M.D. y Greer, W.D. (1987). Discipline-Based Art Education: Becoming students of art. *The Journal of Aesthetic Education*, 21(2), 130-193.
- Dewey, J. (1949). *El arte como experiencia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, I. y Priem, K. (2017). The visual in histories of education: a reappraisal, *Paedagogica Historica*, 53(6), 641-649. Doi <https://doi.org/10.1080/00309230.2017.1392582>
- García Varas, A. (2011). *Filosofías de la imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- García Varas, A. (2013). Imágenes con poder: representaciones de la guerra. Referencia, sentido y actos de imagen. *Enrahonar*, 50, 11-29.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*.

Oxford: Clarendon press.

Goodman, N. (2013). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Antonio Machado.

Gumbrecht, H.U. y Link-Heer, U. (2004). *Eprochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt: Suhrkamp.

Hernández, F. (2000). *Educación y cultura visual*. Barcelona: Octaedro.

Hernández, F. y Calderón, N. (2019). *La investigación artística. Un espacio de conocimiento disruptivo en las artes y en la universidad*. Barcelona: Octaedro.

Hernández, D. (2001). Las ciudades de Richter. *Factótum*, 26, 26-29.

Hernández, D. (2005). Pintura de apariencias. Gerhard Richter y las imágenes incompletas, en R. Piñero, D. Hernández y A. Notario (Coords.), *Imágenes incompletas: Materiales de estética 1*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Huyssen, A. (1995). *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Londres, Nueva York. Routledge.

Martínez, S. (2012). La antropología, el arte y la vida de las cosas. Una aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 7(2), 171-195.

Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Moxey, K. (2008). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales*, 6, 8-23.

Murillo Ligorred, V. (2018). Dibujo infantil: etapas, retos y evolución. La implicación de los maestros en el aula. En V. Murillo Ligorred, J. C. Resano López y N. Ramos Vallecillo (Coords), *Educación Artística hoy: el reto en la sociedad de la imagen* (pp. 101-122). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.

Rancière, J. (2010). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la*

emancipación intelectual. Barcelona: Laertes.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellon: Ellago.

Richter, G. (1992). *Daily practices of painting*. Berlin: Verlag.

Richter, G. (2003). Notas 1964-1965. G. Picazo y J. Ribalta (Eds.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Richter, G. (2009). *Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*. London: Thames & Hudson.

Richter, G. (1962-actualidad). *Atlas de fotografías, collages y bocetos*.

Rorty, R. (1991). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós.

Schilling, J. (2003). *El pintor Gerhard Richter. En Gerhard Richter. Una colección privada*. Catálogo de exposición (pp. 15-27). Málaga: CAC.

Sebald, W. G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Madrid: Anagrama.

Trigg, D. (2009). The Place of Trauma: Memory, Hauntings, and the Temporality of Ruins, *Memory Studies*, 2(1), 87-101.

Wittgenstein, L. (2008). *Tractatus lógico-philosophicus*. Madrid: Tecnos.

Wollheim, R. (1971). *Art and its objects: An introduction to aesthetics*. Nueva York: Harper and Row.

Zweite, A. (1999). El Atlas de fotografías, collages y bocetos de Gerhard Richter. En *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas* (pp. 199-242). Barcelona: MACBA.

NOTAS

1. <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/>
2. Distintos paneles de las imágenes de las ciudades de Gerhard Richter. Hacia el centro de la composición, ligeramente parte superior derecha, imágenes de París con la selección del motivo, evitando la característica plaza Charles de Gaulle.
3. <https://www.filmin.es/pelicula/gerhard-richter-painting/>